

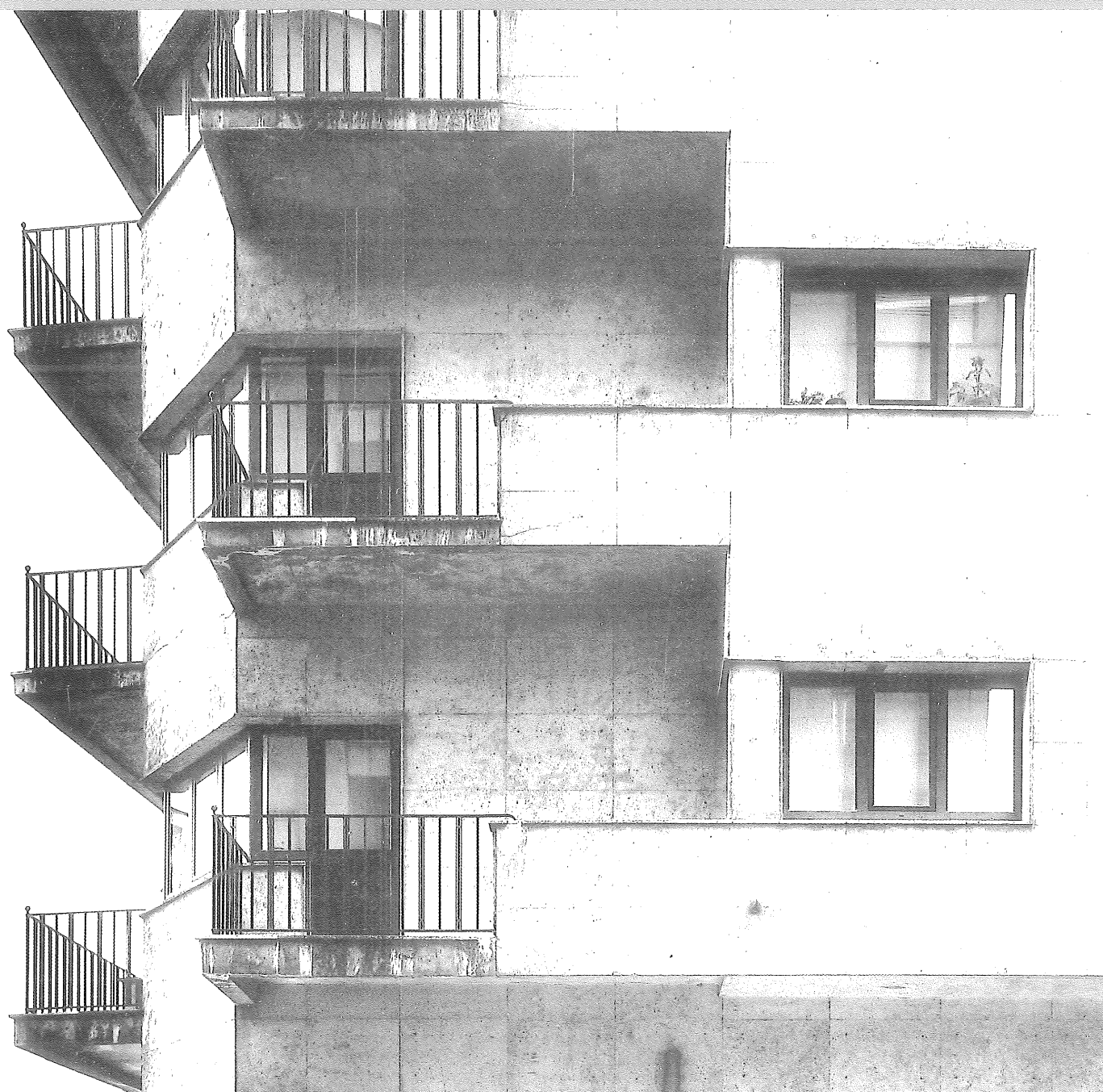
#### Vaquero y la diversidad de las artes

El método y el objetivo de las disciplinas artísticas es muy diverso, y ha sido por ello corriente que la fuerza de la diferencia entre cada una de ellas haga que los artistas que practican varias se escindan, casi, en distintas personalidades, aunque permanezcan éstas relativamente unidas por un cierto talante común, más o menos intenso según cada caso. El de Joaquín Vaquero Palacios no fue una excepción. Arquitecto y artista plástico –pintor y escultor– practicó así sus dos campos de modo tan intenso como distinto, si bien las influencias que entre arte y arquitectura se establecieron en sus obras iban variando según cada ocasión, según cada circunstancia. La intención de “integrar las artes” que con tanta insistencia le caracterizó daba prueba de cuanto reconocía precisamente la dificultad en unir sus diversas naturalezas. Había que unirlas, “integrarlas” físicamente hablando, debido a la imposibilidad de que se integraran de hecho por sí solas; porque al responder a tan distintos principios no se bastaban. Si a la arquitectura había que acompañarla, según Vaquero, de pintura y de escultura era porque, incapaz la edificación de someterse a leyes plásticas que no fueran las propias de su disciplina, debía recibirlas para complementarse, para ser perfecta.

Pero, a la postre, veremos que Vaquero actuó de muchas formas. Fue arquitecto muy puro, manejando los principios y recursos de la disciplina en lo que tienen de más autónomo, con obras en las que practicaba generalmente la integración de pinturas y esculturas. Pero también hizo algunas en las que las artes no necesitaban integrarse, o añadirse, pues los principios plásticos las habían contaminado hasta el punto de constituir lo más intenso y propio de su contenido. Otras veces practicó obras intermedias; esto es, en las que los recursos arquitectónicos y los propiamente plásticos tienden a confundirse y apoyarse equilibradamente. Pero su pintura también fue diversa en ocasiones y mezclada en otras, pues se inició en un tardío cultivo del impresionismo –esto es, muy próximo a la pintura más pura como tal– para practicar, sobre todo, y con el tiempo, una pintura “expresionista”, telúrica o geológica, de paisajes, rocas, masas y edificios que se diría muy contaminada por su visión arquitectónica. Pero también fue escultor, como sabemos, siendo el plasticismo escultórico el que influyó, o se introdujo, en alguna ocasión y de modo más directo, en su obra edificatoria. Ello lo convirtió en una figura singular del arte y la arquitectura del siglo XX.

#### Vaquero, de alumno a concursante

Joaquín Vaquero nació en Oviedo el 9 de junio de 1900, por lo que lleva así camino de vivir, casi exactamente, todo el siglo. Aunque desde 1917 era ya un activo pintor y dibujante no logró, sin embargo, ingresar en la carrera de arquitectura hasta 1921, paradójico retraso que le hizo realizarla en una significativa promoción en la que tuvo por compañeros a Luis Martínez Feduchi, José Manuel Aizpurúa y Luis Moya, así como al también ovetense Vidal Sainz Heres. Era ésta una promoción que recibió el magisterio de Antonio Flórez, de Vicente Lampérez, de Teodoro de Anasagasti, de Pedro Muguruza y de Modesto López Otero, y que conoció la arquitectura moderna a través de vehículos como el libro *Vers une architecture* de Le Corbusier (1923), de la información de la Exposición de Artes Decorativas de París de 1925 y de la influencia del propio Anasagasti. De la fuerza que, sin embargo,



tenía el academicismo ecléctico en la Escuela de Madrid de aquellos años dan prueba los proyectos fin de carrera de Moya y del propio Vaquero' ambos de atractiva traza y con ciertas semejanzas. A través de ellos podría pensarse que el academicismo no era una posición decadente, aunque bien sabemos que era en realidad bien tardía y que precisamente en aquellos años empezaba a batirse en una lenta pero franca retirada. El proyecto fin de carrera de Vaquero era menos convencional y más ecléctico que el de Moya, pues presentaba un interior goticista superpuesto a la abstracta y rigurosa planta. Parece transmitir así, al contemplarlo, una práctica de los estilos más despreocupada y acaso moderna por parte del primero; al menos frente a la encendida y casi dramática posición que el segundo tendría con respecto al clasicismo, ya perceptible en este juvenil trabajo.

Tal parece así que Vaquero, influido sin duda por la posición más distante que le daba su condición de pintor, vió la arquitectura de un modo tan "relajado", diríamos, como Moya lo mantuvo de tenso. Esto no les impidió ser amigos y colaboradores en interesantes y conocidas ocasiones.

La escuela acaba. Vaquero, heredando acaso la afición viajera de tantos asturianos, solicitó y recibió una beca de la Junta de Ampliación de Estudios para seguir con su formación arquitectónica en Nueva York. Allí pintó y realizó exposiciones y conoció a los grandes arquitectos de los rascacielos de la edad dorada, como a los del Empire State Building, los del Rockefeller Center, o al extraordinario dibujante de arquitectura Hugh Ferriss. Y allí pensó, curiosamente, en proponer a Moya colaborar ambos en el concurso para el Faro de Colón (1929-1931).

[PAGINA 28]

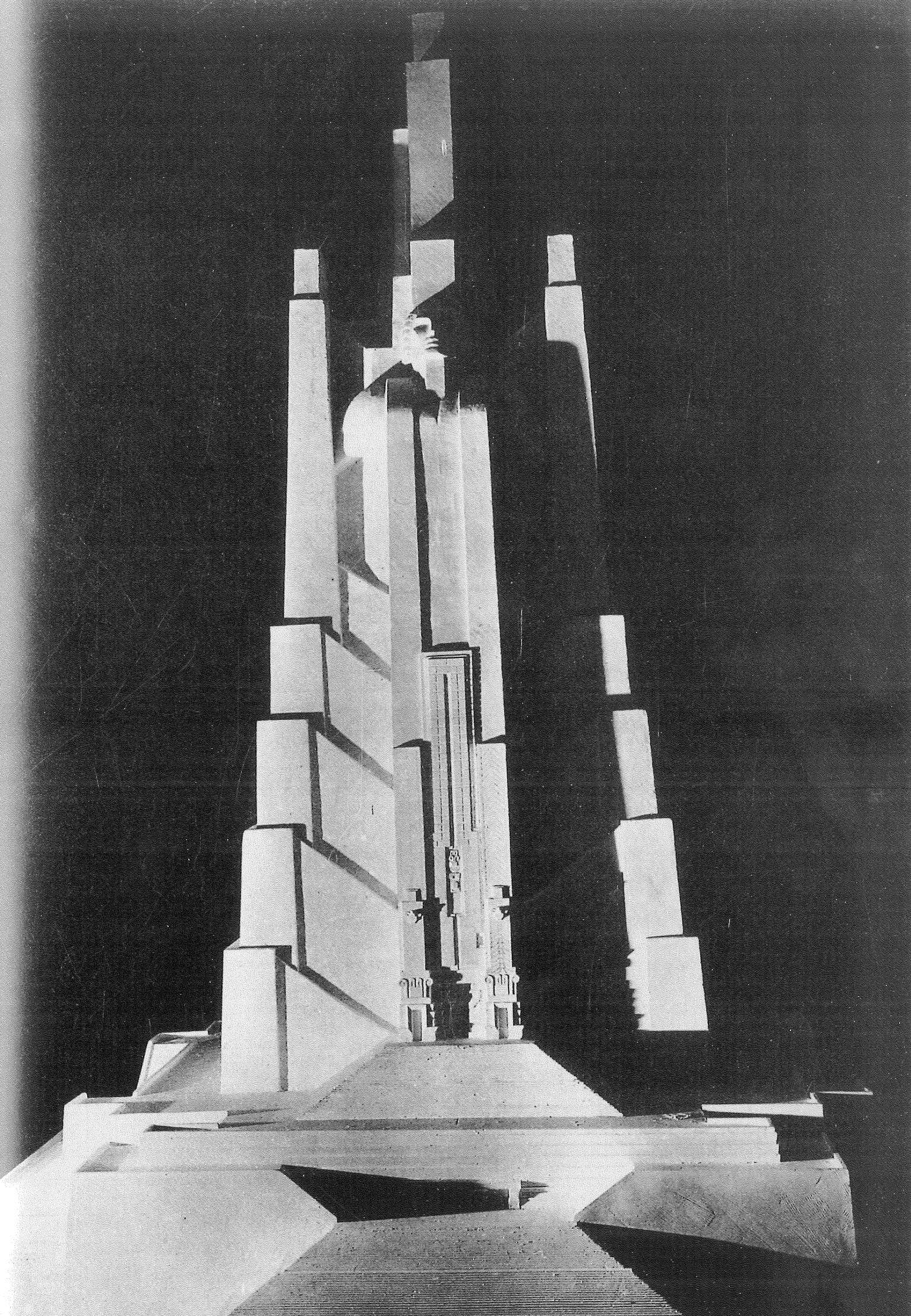
En este denso e interesante trabajo se combinaron con habilidad muchas cosas. De un lado se produjo un exaltado clasicismo, patente en la planimetría, que podríamos con excesiva facilidad adjudicar a Moya, pero que podemos comprobar que procede de ambos al recordar las semejanzas del poderoso academicismo de sus proyectos fin de carrera y de observar incluso como procede muy concretamente de recursos formales semejantes al de Vaquero.

Pero de otra parte, el ejercicio se emparenta con el expresionismo y hasta con el futurismo. Y de otro lado, todavía, es evidente la confesada inspiración en arquitecturas muy antiguas: Egipto, Babilonia y, sobre todo, las culturas precolombinas. No es de extrañar, así, que el proyecto de la primera fase fuera seleccionado, ya que Eliel Saarinen tuvo que ser sensible a la brillantez de un trabajo basado en evocaciones que se emparentaban con su propio trabajo. La inspiración en lo primitivo americano había sido un recurso del arquitecto finlandés que luego trasladó, a su vez, a Norteamérica mediante la influencia que tomó su segundo premio en el proyecto para el famoso concurso de la sede del periódico *Chicago Tribune*, de 1925. Raymond Hood, por su parte, aunque ganó a Saarinen precisamente en dicho concurso (con Howells y con el ejercicio puramente neogótico que desde entonces podemos ver construido), admitirla enseguida la lección e influencia del finlandés para la construcción de rascacielos.

Fue lógico, pues, que ambos vieran el trabajo de Moya y Vaquero con agrado.

El contacto de este último con los grandes constructores de los rascacielos *art déco*, entre los que se encontraba precisamente Hood, cerraba este denso circuito de influencias e intenciones formales. Que luego Wright sustituyera a Hood no debió perjudicarles del todo —como prueba el haber obtenido el tercer premio— pues éste, aunque enfrentado en cierto modo a los profesionales de los rascacielos, había participado de modo bien intenso en la valoración de las culturas orientales y de la América originaria, por lo que en parte puede decirse que el proyecto también era wrightiano.









Fue éste un arranque tan prometedor como sin demasiadas consecuencias, y hasta la exaltación de este ejercicio se relaciona más con el talante y carácter de Moya, sólo bien visible tiempo después, y dicho ello con independencia de la real contribución de cada uno, probablemente bastante equilibrada y unitaria.

#### Vaquero racionalista

Así, pues, este éxito juvenil del Faro de Colón no se verá continuado, y ambos arquitectos pasarán a integrarse en la más prosaica y provinciana vida profesional española. Vaquero volvió a Oviedo y se puso a trabajar en el estudio de su cuñado Francisco Casariego, con quien años antes se había iniciado en la pintura y cuya influencia quedó así patente en su primera etapa, de carácter impresionista. En colaboración con Casariego, y sin que sea fácil distinguir –como ya advierte Pérez Lastra<sup>2</sup>– lo que corresponde a la autoría de cada uno, Vaquero inició una fértil etapa de arquitectura racionalista tan afortunada como desenfadada. Esto es, muy distinta de la rigidez, precaución y casi resistencia de su amigo Moya, si seguimos utilizando a éste como punto de comparación. Se diría que su talante de eclecticismo sin complicaciones, que había quedado patente en el proyecto fin de carrera, ayudó a Vaquero para asumir la arquitectura moderna, propiamente dicha, con extraordinaria desenvoltura, integrándose en un modo de hacer que puede tenerse por típicamente español. Una arquitectura que bebe más en las fuentes de Loos que en las de Le Corbusier, aunque tampoco sea ajena a éste último, que mezcla rasgos procedentes del expresionismo, no desdeña algunos recursos académicos o eclécticos en el trazado planimétrico, y se presenta, en general, como una renovación lingüística que sustituye a las prácticas historicistas sin presentar ni mucha radicalidad ni demasiado contenido nuevo que no fuese figurativo. Vaquero mezcló así, en aquellos años, una actitud muy profesional con la relajada y casi despreocupada visión que corresponde a menudo a los grandes “diletantes”, o a los artistas de otras artes, como es el caso. Sin que esto deba entenderse como una valoración negativa –incluso, pensando más bien en todo lo contrario– tiendo a creer que la arquitectura de Vaquero, de esta época al menos, se explica en gran modo desde la visión de familiaridad y desenvoltura que con la arquitectura puede tener un buen aficionado, aunque dicho talante pueda coincidir también con la de bastantes profesionales. Su mundo más reflexivo y empeñado, más tenso, encendido y preocupante, estaba sin duda en la pintura, ejerciendo la arquitectura como algo más descargado de complicaciones o de esfuerzos intelectuales. Ello explicaría, al menos, tanto su desenvoltura como su eclecticismo, fértil, experimentalista y hasta algo errático.

[PAG. 70] Que era hombre informado y atrevido queda patente en la Farmacia Azpiri (Oviedo, 1931), que incluía unos sillones al modo *aaltiano*. De mayor interés que las viviendas

[PAG. 84] unifamiliares y los pequeños edificios son los transformadores eléctricos urbanos en Oviedo, futuristas, racionalistas y novecentistas, como es el que se conserva en la calle de Toreno (1939), espléndido en su pétrea y moderna monumentalidad. Además de estas pequeñas obras maestras, destaca el edificio en la calle Uría 34, de

[PAG. 86] refinada fachada racionalista, y, sobre todo, el magnífico edificio para el Instituto Nacional de Previsión (1934-1942), a mi parecer, uno de las mejores construcciones urbanas de su clase en la capital asturiana, y en toda la región, en el siglo XX.

[PAG. 88] Este edificio utilizó el vocabulario racionalista para codificar, con la ayuda de los voladizos, un nuevo lenguaje doméstico, empleando la valoración de la esquina redonda que había utilizado Mendelsohn para adaptar el expresionismo a soluciones urbanas y más realistas, pero haciéndolo en una geometría afectada y resolviéndolo

con especial fortuna. Los ejercicios mendelsohnianos habían sido muy comunes en la España de los años 30, por lo que la aproximación no era demasiado original, existiendo en la propia ciudad de Oviedo el edificio llamado “el Termómetro”, de Saiz Heres –su compañero de promoción–, para demostrarlo. Vaquero proyectó, sin embargo, una variante con personalidad propia y muy cualificada en su concreta volumetría y detalles. Como en los ejemplos del gran maestro expresionista alemán, se trataba de intervenir con la arquitectura moderna en la ciudad cerrada tradicional, en la que debían aceptarse alineaciones y ordenanzas propias de aquella, sin que cupieran propuestas más radicales en relación al tipo de ciudad. A la postre, significó una estética nueva que salvaguardaba la continuidad de los volúmenes urbanos tanto o más que la arquitectura ecléctica que sustituía y, en realidad, en un modo muy semejante a aquella.

#### Vaquero historicista

[PAG. 98]

Con la misma soltura con la que se había integrado en la manera racionalista-expresionista propia de la arquitectura española renovada en los años 30, Vaquero hizo historicismo en los 40. Su desenfadada actitud recuerda así, un tanto, a la de Gutiérrez Soto. Su historicismo no será, sin embargo, nada superficial, al menos en el caso del Mercado de Abastos de Santiago de Compostela (1938-1942). Esto es, si por su desenvuelta actitud ante los estilos podría compararse efectivamente con Gutiérrez Soto, por su profundidad y acierto al practicar el historicismo se alinea de nuevo, sobre todo en el caso de Santiago, con su amigo Luis Moya. Ello en cuanto a la profundidad y no banalidad del empeño, aunque, por supuesto, completamente exento de la densa carga de ideas y contenidos que Moya adjudicaba a su propio historicismo, y, asimismo, en muy otra manera.

Aprovechando con placer y sentido práctico las fundaciones del mercado anterior, Vaquero dispuso una serie de “basílicas” abiertas, construidas en piedra granítica y con ligeras bóvedas. Un personal historicismo, constructivamente auténtico, asimió la condición “románica” de Galicia –que a él le parecía esencial– añadiéndole un fuerte matiz compositivo y espacial que parece proceder del prerrománico asturiano. Aceptó, pues, para su práctica historicista, unos condicionantes contextuales y no una naturaleza esencial, al margen de las circunstancias. Sea como fuere, dotó a la ciudad de un edificio que se armonizó con ella sin necesidad de imitarla y que es, sin duda, una de las obras más cualificadas del historicismo tardío español de aquellos difíciles años.

Otras obras historicistas de aquella época, como la casa Baladrón en Ponte Ma-eira (1940-1942), o la más tardía de la residencia de ingenieros en Grandas de Salime (1954), son también personales y cualificadas, pero no alcanzan la intensidad del Mercado de Santiago de Compostela, aunque es preciso reconocer que la primera tiene en sus interiores algunos detalles que tienen, casi, la fuerza de un Lutyens. De mayor atractivo es el monumento a Thiebaut en Cardona (Barcelona, 1943-1946), con el que parece continuar sus últimas experiencias figurativas con los transformadores urbanos de Oviedo para enlazarlas con la impresionante presa de Salime. De atractivo interés era también el italianizante proyecto para el concurso del estadio del Real Madrid (con Baselga, segundo premio *ex-aequo*, 1944).

A partir de 1950 vivió en Roma, como subdirector de la Academia española, primero, y director después, permaneciendo hasta 1965. El pabellón de España en la Bienal de Venecia (1952) parece insinuar su salida del historicismo mediante una arquitectura de carácter novecentista; esto es, como si recorriera, de nuevo, una transición a la modernidad.

Su colaboración con Moya en el proyecto para el concurso de la Catedral de El Salvador (1953) no es demasiado significativa para la valoración de su obra, pues el gran templo proyectado corresponde a una variante del tipo elíptico que Moya había practicado en San Agustín de Madrid y en la Universidad Laboral de Gijón, si bien la intervención de nuestro autor se hace patente con claridad en dibujos y detalles. En el mismo año Vaquero realizó un muy poco corriente edificio de apartamentos en la calle María de Molina, de Madrid. De interesante y moderna planimetría, tiene una curiosa fachada neogótica Tudor y es con ello su obra historicista más superficial, dicho ello en sentido tan estricto como lato. Aunque la comparación con Gutiérrez Soto vuelve a ser oportuna, al menos en lo que significaba de interpretar el estilo como un "ropaje", me parece más adecuado emparentarlo con el historicismo neoyorkino de las casas y los rascacielos anteriores al *art déco*. La moderna planimetría se relaciona también con lo norteamericano, aunque de otra fase posterior. No exenta de aciertos ni de fuerza, y con una obra maestra como el Mercado de Santiago de Compostela, no fue sin embargo la etapa historicista la mejor de Vaquero, al contrario de lo que puede decirse de su amigo Moya. La pérdida de la modernidad, aunque pudiera considerarse en gran modo voluntaria, produjo en nuestro autor una época errática, en la que no debió sentirse demasiado cómodo. No es así extraño que se refugiase en Roma, en su vocación artística, menos sujeta a servidumbres, y en la restauración de monumentos, con la que podía, al menos, tratar con la historia auténtica.

#### Vaquero, ingeniería y arte

En los años 50, Vaquero inició su trabajo más original, la contribución arquitectónica, escultórica y pictórica a las presas o centrales de Hidroeléctrica del Cantábrico. Permanecer próximo a la ingeniería, intervenir algo en ella y acabarla, o decorarla, debió resultarle, sin duda, un trabajo más atractivo y aleccionador que la práctica de la arquitectura corriente.

[PAG. 118]

El primer trabajo fue el de la presa de Salime (1954). Vaquero se incorporó a la obra a medio hacer, justo a tiempo para intervenir en el logrado tratamiento de la coronación del aliviadero. En ella consiguió, mediante la aplicación de pequeños pero incisivos elementos, darle a la gran escala de la ingeniería un cualificado sentido formal, pero imponiendo la mentalidad del artista a la puramente arquitectónica. Ingeniería y arte no se integran solamente, sino que dan un paso más: técnica y plástica se funden por completo, identificación aparentemente insólita que acompaña con cierta frecuencia a determinadas obras.

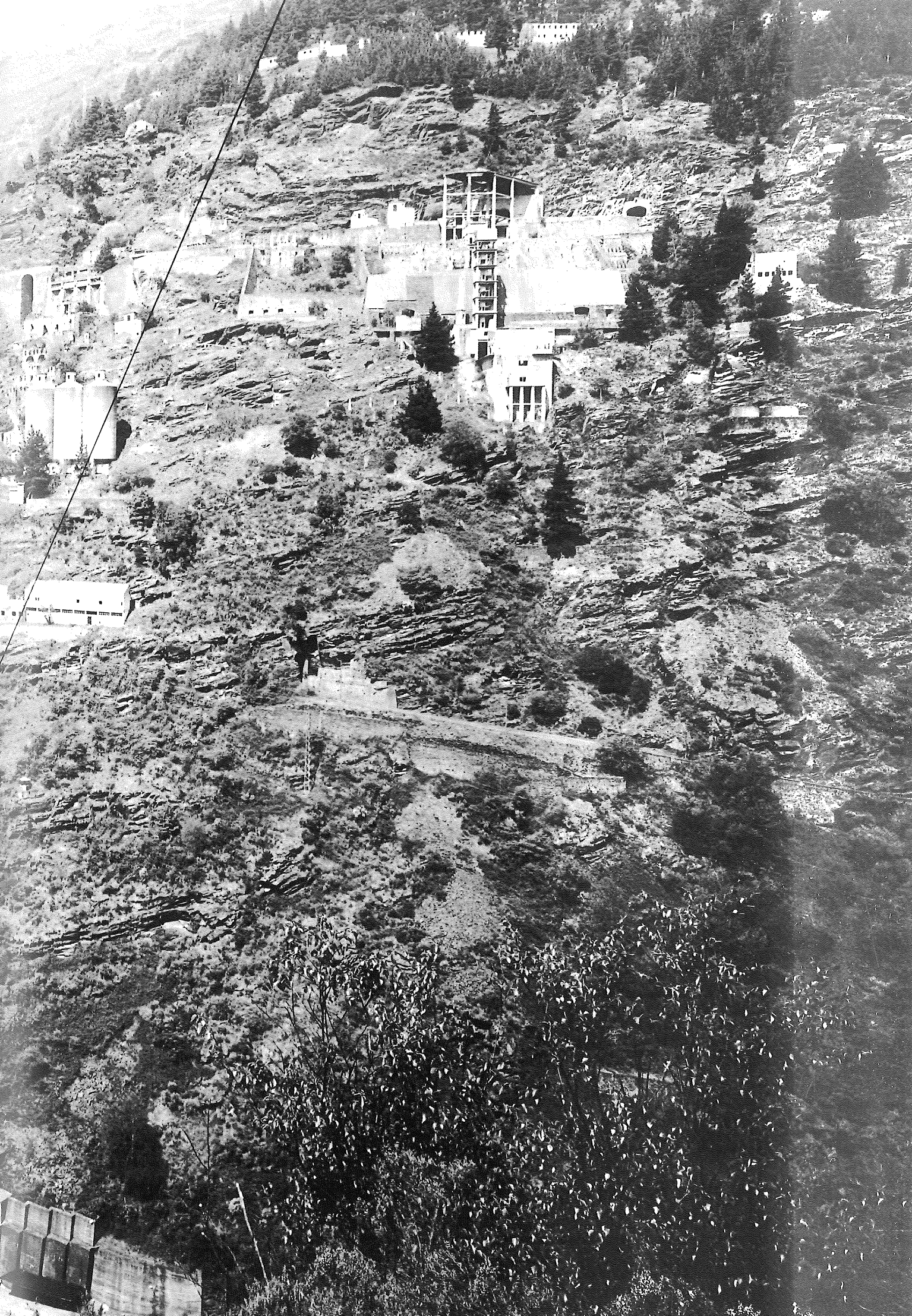
Pues ha sido común que el ingeniero, cuando quiere trascender su oficio técnico hacia una consideración más artística, prefiera para ello un acercamiento plástico, escultórico, y frecuentemente de carácter "orgánico"; esto es, de relación tan directa como simbólica entre la estructura resistente y la forma, huyendo del articulado y más moderado lenguaje arquitectónico, y apoyándose en la capacidad plástica del material de la ingeniería por excelencia, el hormigón armado. Pero igualmente muchos artistas –o muchos arquitectos con más temperamento y actitud artística– recorren directamente este mismo camino, pero desde el lado opuesto, en el que ingeniería y arte se encuentran. Gran parte de la arquitectura orgánica, de Wright a Saarinen, por citar lo más claro al respecto de dicha línea, participó de esta voluntad común a ingenieros y a artistas, o a ingenieros-artistas.

La hermosa coronación de la presa de Salime consigue apoderarse de toda la inmensa obra civil al intervenir cualificadamente en su cénit, y se enlaza poderosamente con arquitecturas plásticas, aunque no tanto con la orgánica, como con la









tradición expresionista de un Poelzig o de un Mendelsohn, asunto en definitiva más afín a la mentalidad y formación de Vaquero. Pero en la central de la presa practicó cualificadamente también la integración de las artes, añadiendo piezas tanto escultóricas como pictóricas, y dejando así planteada, implícita, una pregunta trascendente: ¿Debe el arte fundirse con la ingeniería, transformarla desde su propio interior, volviéndola artística; o debe, por el contrario, revestirla, decorarla, integrarse en ella por sabia yuxtaposición?

[PAG. 130]

En Salime Vaquero hizo ambas cosas, en definitiva porque el encargo así lo exigía, o lo ofrecía. En la central de Miranda, en cambio (1958) sólo le cupo agregar el arte a los secos volúmenes ya existentes: relieves, casi dibujos, en la entrada y decoración pictórica en el interior.

[PAG. 136]

Pero, "nada más difícil que poder hacer lo que uno quiera", escribe Vaquero, recordando sus preocupaciones, en el libro realizado por Pérez Lastra<sup>3</sup>, y a propósito de otra central, la de Proaza (1964-65), en la que actuó desde el principio como una obra completa de nueva planta. Allí lo hizo todo: el edificio, carcassas para los aparatos eléctricos, mobiliario normal y técnico, vidrieras, pinturas murales, relieves,... Combinó así los dos sistemas generales a que nos hemos referido, pues hizo una arquitectura directamente desviada hacia la unión entre ingeniería y arte y le aplicó además arte añadido. La "arquitectura-ingeniería" de Proaza –llamémosle de este modo– deviene, pues, escultura, arte plástico, pero sin que quepa así distinguir muy nítidamente en ella en que campo exacto se sitúa; los tres se funden en un solo objeto indistinguible, y si lo escultórico domina finalmente con evidencia, la ambigüedad del objeto se vuelve tan manifiesta como atractiva.

Las aristadas facetas de la central emulan, se comparan y se contrastan con las montañas, y la imagen resultante aparece próxima, al menos en el concepto, a algunos cuadros del propio autor. Esto es, como si también la pintura viniera en cierto modo a complicar y densificar el objeto.

Se densifica igualmente con ciertos gestos expresionistas, así como con el arte añadido, por lo que la central de Proaza viene en parte a desmentir lo enunciado al principio de este texto. El autor logró reunir en esta obra a todas las artes, lo que fué posible gracias a la ingeniería, y logró reunir también las dos actitudes: que el arte se apodere internamente de la arquitectura, dándole su propio contenido, y que, al tiempo, el arte se añada e "integre" con el edificio. Tal la singularidad de esta obra excepcional, en la que Vaquero se debió sentir, acaso por primera y última vez, un artista verdaderamente integral, completo: renacentista. Pero es preciso insistir en que es interesante y bello que estas mixturas e inferencias entre las artes no constituyen finalmente un todo homogéneo y puro, sino una sumatoria complicada, ambigua, matizada, diversa.

Tiendo a creer que Vaquero sufría una intensa ambivalencia –una fuerte duda, si se prefiere– ante los dos modos de relación entre arquitectura y arte. Sabía que, como en Proaza, sólo podía producirse la primera: y más privilegiada cuando le tocara intervenir desde el principio. Aunque el privilegio era también un duro yugo, una carga pesada ("Nada más difícil que poder hacer lo que uno quiera"); sobre él recaían, conjuntamente y de forma compleja, las reunidas responsabilidades del arquitecto y del artista. ("El compromiso era tan maravilloso como arriesgado").

[PAG. 158]

Quizá sentía que la ambición renacentista y tardo-romántica era excesiva, impropia de los tiempos. Por eso probablemente se sintiera más aliviado con la Central de Aboño (Gijón, 1969-1980), que se le dió realizada, puramente técnica, debiendo cerrarla y ornamentarla exterior e interiormente. Ello aunque reconociera que era "como pretender poner orden a un ciclón o a un terremoto"<sup>5</sup>.



Así, si en Salime había tenido la fortuna de intervenir con reducidos elementos para dar una poderosa fuerza final a una presa que ya la poseía como potencialidad; y en Proaza la oportunidad de hacer su trabajo más completo, en Aboño, en cambio, tuvo la oportunidad contraria de limitarse a "decorarlo todo": de construir las "cajas" plásticas, compositivas y cromáticas capaces de convertir en orden visible a una monstruosa máquina. Pasaba así, sin saberlo, a practicar las ideas que más tarde popularizó Venturi, al preferir, como más lúcido y propio de los tiempos, la decoración del volumen simple y eficaz frente a la condición escultórica y simbólica de la propia forma.

Vaquero demostró su modernidad, la condición todavía juvenil de su talante, al resolver este trabajo con un especial atractivo. Su sensibilidad logró emplear formas abstractas, pictóricas, capaces de transmitir el carácter propio de una central sin operar más que sobre las superficies.

[PAG. 164]

Pero no debería cerrarse este apartado sobre ingeniería y arte sin citar un trabajo menor y bien significativo por distinto. No sé si actuando solo o después de algo proyectado o parcialmente construido, en la subestación de Carrió (Aboño, 1980), Vaquero decidió hacer arquitectura para la ingeniería; esto es, sin emplear el arte; y, muy probablemente, porque la ocasión lo exigía. El edificio paralelepípedo de hormigón, elegantemente montado en una pendiente, queda grafiado sólo por un rasgado y afortunado hueco y por otros puntuales, componiendo un volumen radicalmente racional, de pura sintaxis arquitectónica moderna. Aunque, al cabo, los extremos se tocan, pues el escueto volumen se relaciona directamente con la escultura "minimal". Al menos.

Este conjunto de obras construyó una singular y personal aventura, pocas veces repetida y hasta hace poco completamente inédita. Con ella se enriquece notablemente la visión de la arquitectura española.

Vaquero, arquitecto miesiano

[PAG. 146]

Resulta extremadamente significativo que Vaquero, precisamente en la misma época de la central de Proaza, realizara un edificio de oficinas siguiendo la escuela de Mies van der Rohe, o, si se prefiere, la de la arquitectura norteamericana liderada por la oficina S.O.M. Un edificio para el mismo cliente de las presas y centrales, la sede social de Hidroeléctrica del Cantábrico (1964-1969), en la capital asturiana. Ello prueba algunas cosas. De un lado confirma el eclecticismo ya observado desde su mismo origen, en el proyecto fin de carrera. Un eclecticismo fundado: el lugar, el carácter de la institución de que se trata y el programa de oficinas llevó a Vaquero por el camino más directo: enlazar con la tradición del "Estilo Internacional", tan consolidada en España ya en aquellos momentos, y apoyada igualmente en su fluida relación con Estados Unidos.

Pero ello confirma también la independencia del autor, su alejamiento de las obsesiones más importantes del panorama nacional e internacional. Conectado Vaquero con el expresionismo, ni siquiera en las centrales se propondría, sin embargo, dar el salto que hubiera supuesto ingresar en la línea orgánica, como ya vimos, con la que estableció relaciones sólo tangenciales y que no llega a consumir. En los años sesenta, y como es bien sabido, el triunfo del desarrollo moderno proponía la relegación del Estilo Internacional para dar franco paso a lo que Wright y Aalto habían significado, a la transformación de Le Corbusier, todo ello superado incluso por Saarinen y Utzon. La llamada "Escuela de Madrid" era en sus más conspicuos autores muy sensible a dicha transformación. Los arquitectos catalanes, aglutinados en torno a la figura de Bohigas, no practicaron el orga-

nicismo, pero sí una versión que gustaron llamar “realista”, y voluntariamente alejada del moderno propiamente dicho. Hasta en el plano local, la interesante figura de Ignacio Alvarez Castela, activo principalmente en Oviedo, ejercía una manera ecléctica y experimentalista que puede agruparse con las anteriores al menos en el abandono de los principios modernos originarios.

Vaquero opta por el sentido común y por la eficacia profesional norteamericana frente a “veleidades” orgánicas, que, por más plásticas, podríamos haber imaginado acaso como más afines a él. Pero recuérdese que, ya en su juventud, sus conexiones estadounidenses fueron neoyorquinas, esto es, con los grandes profesionales constructores de rascacielos en Manhattan, y no con la línea de Wright. Ello a pesar del brillante y exaltado ejercicio del Faro de Colón.

Vaquero actúa así, en el edificio para la Hidroeléctrica del Cantábrico, como el profesional práctico en que se convertía cuando ejercía la arquitectura. El tema de oficinas imponía el “Estilo Internacional”, incluso la manera miesiana, pues hasta quienes practicaban la arquitectura orgánica volvían al racionalismo con las oficinas. Otro ovetense, Pedro Casariego –el hijo del maestro y colaborador de Vaquero– con Genaro Alas, constituía en Madrid una significativa prueba de ello. La obra de Javier Carvajal es otra todavía más clara, aunque los ejemplos podrían ser muchos. Hasta el propio Aalto ejercía su atractivo eclecticismo acercándose a Mies en los edificios de oficinas.

La manera miesiana del edificio de la Hidroeléctrica no es pura en el volumen; el edificio no es un paralelepípedo simple, sino combinado. Pero lo más importante de la manera norteamericana del maestro alemán está fielmente conservado: la estructura de hormigón, aunque sin los perfiles laminados internos de van der Rohe, presenta soportes cuadrados y una disposición “isótropa” con respecto al plano horizontal. La forma se produce por igual en los dos sentidos de éste como revela la continuidad formal de todas las fachadas y la perfecta simetría de las esquinas para conseguirlo. Oviedo se enriqueció con esta arquitectura cualificada, uno de los mejores edificios modernos de la ciudad, y de España en su estricta manera. Su ciudad le debe así dos de sus mejores obras modernas.

Nacido –como Moya– bajo el signo de Géminis ha sido Vaquero doblemente dual: pintor-escultor y artista-arquitecto. Y, como arquitecto, múltiple, si bien de acuerdo en este caso con la cultura del siglo. Expresionistas composiciones telúricas, a menudo cargadas de un cierto y surreal misterio, se dieron en su pintura de caballete, casi siempre pequeña, al tiempo que practicaba, generalmente a gran escala, el arte aplicado y decorativo. Presidido siempre su trabajo de arquitecto por un poderoso sentido práctico que lo hizo acercarse al talante de Gutiérrez Soto, de un lado, y a los grandes profesionalistas neoyorquinos, de otro, la versión idealista de la arquitectura tampoco le fué ajena. Ello queda probado por su acercamiento a su amigo Moya –curiosa combinación de exaltación y realismo–, a Mies van der Rohe –perfecta integración entre sentido práctico y condición ideal– y por su práctica más independiente y menos condicionada, como fue el brillante ejercicio historicista de Santiago de Compostela y, sobre todo, sus hermosos trabajos de las centrales e instalaciones eléctricas donde, casi –o sin casi– fué también ingeniero.

¿Representa Vaquero el siglo XX español, como su dilatada vida a lo largo de la centuria parece sugerir? De algún modo sí, al menos en la diversidad que su figura supone, aunque sea demasiado singular, por otro lado, para responder afirmativamente y con rotundidad a una tal pregunta, si a la arquitectura nos refiriéramos. Representa, en todo caso, una gran aportación a la riqueza del arte y de la arquitectura española de este colmatado siglo que se va acabando, cuyo mosaico es más rico todavía de lo que hasta ahora se ha logrado representar.

1. He conocido el proyecto fin de carrera de Vaquero a través del libro de José Antonio Pérez Lastra (*Vaquero Palacios, arquitecto*. COA de Asturias, Oviedo y Gijón, 1992).

2. V. Pérez Lastra, José Antonio, *Ibid.*

3. *Op. cit.*, pág. 216.

4. Palabras de Vaquero en el libro de Lastra, *op.cit.*, pág.216.

5. *Ibid.*, pág. 230.

